

La pensée et le corps : reflets d'états psychiques

Analyse par le symptôme

Il nous faut ici préciser d'emblée que nous ne souhaitons pas lire les images lynchéennes en termes psychanalytiques, mais en termes de symptômes psychiatriques. Plusieurs lectures psychanalytiques ont été proposées, comme celle de Slavoj Žižek qui pose la question du symbolisme phallique dans *Elephant Man*¹. Ou, de manière plus générale, par l'analyse lacanienne du dégoût face à la réalité intérieure du corps humain². Nous n'entendons pas non plus le concept de symptôme au sens que lui attribue Freud. Nous mobilisons le terme de symptôme de manière médicale. Comme symptôme physique : « se manifestant par des signes cliniques perceptibles à l'examen.³ » et symptôme psychique : « qui ne peut être apprécié que par le malade lui-même et qui échappe à l'examineur.⁴ ». Ce que nous recherchons sont des symptômes comme signes concrets : physiques ou psychiques, signifiés à travers des images produites par l'artiste.

Lost Highway : diagnostic clinique par l'intuition

En 1997, paraît *Lost Highway*, un film réalisé par David Lynch, mais dont le scénario est coécrit avec Barry Gifford. Lynch avait déjà adapté l'un de ses romans, *Sailor et Lula*, adaptation ayant particulièrement impressionné Gifford. Alors, les deux hommes se mettent en marche et aboutissent à une première version du script de *Lost Highway*, celle-ci ne les satisfait pas. À propos de cette première version, Gifford explique : « Ce n'est pas que nous ne l'aimions pas, mais le problème, c'est qu'il y avait trop de moments drôles. Pour obtenir le résultat que nous souhaitions, et pour raconter l'histoire de quelqu'un qui a ce *breakdown* mental, il nous fallait être très sérieux et mettre plus de gravité un peu partout.⁵ ». Cette tension entre humour et gravité est toujours prégnante chez Lynch, le résultat final tirera très franchement vers le second.

¹ Slavoj Žižek, « Grimaces of the Real or When the Phallus Appears », *October*, Vol. 58, 1991, pp. 44-68

² Robert Cozzolino dans cat. unified field, p. 26.

³ « Symptôme », *TLFI* (en ligne), url : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3091694460;>

⁴ *ibid.*

⁵ Barry Gifford dans *Cahiers du Cinéma*, hors série n°2, 2023, pp. 55-56.

Lost Highway est un film dont l'intrigue repose principalement sur la perte d'identité de Fred Madison, et en réalité, le film tourne autour de sa condition psychique. Celui-ci a vraisemblablement tué sa femme, ceci nous est indiqué par un plan très rapide, capté par une caméra basse définition, révélant Fred couvert de sang, des morceaux de sa femme tout autour de lui. Lorsqu'il est mis en prison, il se transforme littéralement en une autre personne : Pete Dayton. Il se réfugie dans cette identité et semble avoir complètement oublié celle de Fred. Barry Gifford et David Lynch pensent alors avoir su matérialiser ce qu'ils appellaient a priori un *breakdown* mental. Mais, par hasard, Gifford se retrouve assis dans un avion à côté d'une psychiatre enseignant à l'université de Stanford : « Je lui ai demandé de me parler de cet état en particulier [l'état de Fred Madison]. Elle a répondu que c'était une fugue psychogène. Il y a des études sur ces personnes qui essaient de s'échapper de cette façon. [...] Nous avons obtenu la confirmation scientifique de notre intuition.⁶ » L'intuition comme processus créatif est absolument fondamentale chez David Lynch, mais ce qui est ici notable, c'est que cette intuition aboutit à une « vérité » psychiatrique ; cela montre aussi un véritable intérêt pour la figuration du trouble psychique. Lorsque Lynch explique que son œuvre en général traite de « la nature humaine » — « d'êtres humains qui vivent dans les ténèbres et la confusion⁷ » — évidemment, de tels sujets invitent à matérialiser, dans l'image, ce qu'il se passe *dans la tête* de ces humains perdus dans les ténèbres.

Outre son œuvre filmique, la peinture *Schizophrenic Man* en est une parfaite illustration, le titre nous indique ce que nous voyons. Il s'agit d'une « figure » identifiable par la présence schématique de mains, ces dernières surgissent d'un amas de peinture grisâtre qui pourrait signifier un corps, la forme circulaire serait la tête ou le visage. Mais, cette figure est aussi une « abstraction » au sens lynchéen du terme, une « chose qui ne peut pas vraiment être exprimée avec des mots », relevant de « l'intuition⁸ ». Dire avec des mots une condition psychiatrique, bien que le DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) tente de le faire, ne semble, d'un point de vue phénoménologique, pas plus satisfaisant, si ce n'est moins, que de l'exprimer par une abstraction. Par cette matérialité violente, Lynch tente donc d'exprimer la schizophrénie :

⁶ *ibid.*, p. 56.

⁷ David Lynch dans *ibid.*, p. 31.

⁸ David Lynch dans David Lynch, Matt Diehl, "David Lynch", *Interview Magazine*, 2012, online, url : <https://www.interviewmagazine.com/film/david-lynch> : « And abstractions are things that really can't be said so well with words. They're intuited. »

La schizophrénie est caractérisée par la psychose (perte du contact avec la réalité), des hallucinations (fausses perceptions), des idées délirantes (fausses convictions), un comportement et une parole désorganisés, une affectivité lisse (gamme des émotions réduite), des déficiences cognitives (détérioration du raisonnement et de la capacité à résoudre des problèmes) et un dysfonctionnement social et professionnel⁹.

En y incorporant des lettres irrégulières comme écrites dans un état de crise, ponctuées de tâches chevauchant sa « figure », un corps méconnaissable, un visage effacé, l'artiste image une perte de contact avec la réalité, la figure est abstraite, hallucinée, la composition est absolument désorganisée, les lettres peinent à cohabiter avec les formes qu'elles recouvrent.

Le corpus de gravure sur bois de l'artiste n'échappe pas à cette tentative, par l'intuition, de figurer le tourment psychique.

Une défiguration expressionniste ?

Figurer un état psychique à travers la gravure sur bois n'est pas le propre de Lynch. Lorsque Ludwig Kirchner termine les illustrations gravées sur bois du cycle de *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl* en 1915, il écrit :

Je ne suis plus capable d'assumer le lourd travail militaire et vais dans quelques jours partir pour un sanatorium, pour soigner mes nerfs et mes poumons. Je suis à moitié fou et les sentiments humains me sont encore aujourd'hui étrangers. [...] La guerre s'étend de plus en plus. On ne voit presque plus que des masques, plus de visages, ce serait bon et nécessaire que tout cela se termine bientôt.¹⁰

Et comme l'écrit Sherwin Simmons « Dans sa représentation de l'histoire de Peter Schlemihls, Kirchner mêle autobiographie et représentation ; il semble justifier son abandon de poste en tant que soldat et l'on sent son état psychique dépressif, de manière expressive, ce sont les traits mêmes qui montrent la détresse.¹¹ » Dans la planche *Schlemihl dans la solitude*

⁹ « Schizophrénie », *le manuel MSD* (en ligne), url : <https://www.msmanuals.com/fr/professional/troubles-psychiatriques/schizophr%C3%A9nie-et-troubles-apparent%C3%A9s/schizophr%C3%A9nie> [consulté le 26/05/2025].

¹⁰ Lettre de Kirchner citée in Sherwin Simmons, « Split-Identity in Ernst Ludwig Kirchner's Woodcut Cycle "Peter Schlemihls wundersame Geschichte" », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2007, p. 412.

¹¹ Sherwin Simmons, « Split-Identity in Ernst Ludwig Kirchner's Woodcut Cycle "Peter Schlemihls wundersame Geschichte" », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2007, p. 413.

de sa chambre, le héros (en réalité aussi lui-même) est représenté la main posée sur la tête, *topos* de la pensée et de l'introspection. Les proportions de son corps sont absolument déformées, lui donnant une monstrueuse silhouette filiforme. Mais, surtout, le visage est signifié par des lignes épaisses, anguleuses et violentes ; ce visage est parasité par des lignes qui l'aplanissent autant qu'elles le défigurent. Ce sont, en effet, les traits qui montrent la détresse. Cette manière de figurer le visage n'est pas propre à Kirchner, elle contamine en réalité toute l'Europe et correspond à la fascination des avant-gardes pour l'art africain ; identifiée dans l'œuvre de Giacometti par Rosalind Krauss comme une « abstraction prismatique¹² ». Dans son illustration, aussi gravé sur bois du *Triomphe de l'Amour de Pétrarque* (1918), réutilise cette façon de figurer le visage. Dans la planche *La conquête de l'Homme par la Femme*, encore une fois éminemment autobiographique, Kirchner s'attaque à la représentation du visage de sa femme face à sa violence masculine. L'artiste décrit lui-même sa composition :

Sa tête est constituée d'un long visage semblable à un masque et d'un plus petit à côté, avec un double œil. [...] J'ai utilisé ce phénomène [le fait de voir deux visages à la fois] dans cette gravure pour capturer les différentes expressions de la femme, dans le petit visage celle de la peur mortelle, dans le plus grand celle du regard envoûtant...¹³

L'œil contemporain peine à retrouver ce regard envoûtant. Cependant, le regard évocateur de la « peur mortelle » est, lui, facilement identifiable. Toujours grâce à cette abstraction prismatique, Kirchner nous met face à un visage terrifiant et terrifié, les yeux sont uniquement des cercles remplis, vides. Le visage est encore parcouru de lignes parasites qui le déforme et l'attaque.

Images de la panique, de la peur, de l'angoisse

La peur, l'angoisse, diffuses ou bien cristallisées dans un moment précis sont un sujet pour Lynch, au point que certains diront que sa filmographie est majoritairement constituée de « films d'horreurs », en tout cas, si ce genre existe, il fait bien parti du mix de genre constitutif de sa filmographie. Un dispositif terriblement efficace pour terroriser le regardeur

¹² Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986, p. 49.

¹³ Kirchner cité in Martina Nommsen (dir.), *Re-thinking Kirchner*, Hirmer, Paris, 2020, p. 50

est celui du *jumpscare*, traduisible par le « coup d’effroi ». Wikipedia donne une définition satisfaisante du procédé, il s’agirait d’un :

principe qui recourt à un changement brutal intégré dans une image, une vidéo ou une application pour effrayer brutalement le spectateur ou l'utilisateur. Ce principe s'est développé dans les années 1990 notamment au cinéma. Il s'effectue à l'aide de screamers (litt. “hurleurs”) : un *screamer* classique comprend souvent un visage effrayant accompagné d'un cri.¹⁴

Dans *Lost Highway*, Fred se réveille à côté de sa femme Renée, il semble avoir fait un cauchemar ; pour matérialiser la peur et l’angoisse du personnage, Lynch change brutalement le visage de Renée pour le remplacer par le visage cauchemardesque de l’homme mystère, aucun cri n'existe, intégrant ce procédé à l’ambiance lourde et silencieuse de cette partie du film. Le regardeur, comme Fred, est supposément terrifié par cette vision.

Cette peur et l’angoisse qu’elle provoque sont tout autant le sujet que Lynch s’emploie à figurer dans la gravure *Please Go Away From Here*. C’est ici aussi le trait qui montre la détresse. Le visage est ici moins prismatique puisque le haut de sa tête est signifié par des formes rondes, l’artiste ajoute des lignes régulières qui font apparaître des cheveux, alors que les cheveux avaient complètement disparu des représentations de Kirchner, masque oblige. La figure est partagée entre signifiants concrets et abstraits : une chemise et un col, des yeux, des oreilles, un nez, une bouche aux dents exacerbées et des cheveux matérialisés par des arrondis avec une raie.

Là où Kirchner figurait la violence et le mal-être au sein du visage par des traits épais, Lynch intègre des formes tourbillonnantes comme grattées à même le bois, peut-être à l’aide d’un burin, ou en tout cas d’un objet qui ne fait pas de coupure, mais écorche la surface du bois. Ce tourbillon semble mettre l’entièreté du visage en branle, preuve en est de la position des yeux qui ont totalement perdu leur alignement. Ceci associé au titre intégré dans un bandeau en haut de la composition nous invite à nous en aller, le personnage nous regarde droit dans les yeux, s’il s’adresse à une figure hors-champ. Il pourrait tout à fait s’agir du regardeur. La figure est donc prise dans une sorte de tourbillon qui le ronge. Selon le DSM-5, un trouble panique peut être défini comme : « Une montée brusque de crainte intense ou de malaise intense qui atteint son acmé en quelques minutes¹⁵ » ; mais surtout, le DSM nous donne 13 symptômes qui permettent, à condition d’en trouver au moins quatre, de

¹⁴ « jumpscare », *Wikipédia*, url : https://fr.wikipedia.org/wiki/Jump_scare [consulté le 26/03/2024].

¹⁵ American Psychiatric Association (trad. Marc-Antoine Crocq et Julien Daniel Guelfi [dir.]), *DSM-5*, Paris, Elsevier Masson, 2013, p. 252.

caractériser ce trouble. Certains de ces symptômes sont littéralement figurés par l'artiste, nous mettant face à ce qui se passe à l'intérieur de la figure. Ces symptômes sont :

1. Palpitations, battements de cœur ou accélération du rythme cardiaque
2. Transpiration.
3. Tremblements ou secousses musculaires.
4. Sensations de « souffle coupé » ou impression d'étouffement.
5. Sensation d'étranglement.
6. Douleur ou gêne thoracique.
7. Nausée ou gêne abdominale.
8. Sensation de vertige, d'instabilité, de tête vide ou impression d'évanouissement.
9. Frissons ou bouffées de chaleur.
10. Paresthésies (sensations d'engourdissement ou de picotements).
11. Déréalisation (sentiments d'irréalité) ou dépersonnalisation (être détaché de soi).
12. Peur de perdre le contrôle ou de « devenir fou »
13. Peur de mourir.¹⁶

La prolifération de minuscules petits traits tourbillonnants sur le visage de la figure sont une façon satisfaisante pour précisément signifier des « secousses », *a fortiori* musculaires ; comme cette sensation de vertige, d'instabilité, de picotement nous est renvoyé par ce fond blanc criard dont il reste des parties qui n'ont pas été champlévées lui donnant un mouvement et le renforçant par le contraste. Le fait de rapetisser les éléments figurants du visage et de les placer de la sorte rendent ce visage instable, cette tête vide. Enfin, l'emploi de la lettre, faisant que la figure nous supplie de partir, traduit sa peur, de devenir fou, voire de mourir. Ainsi, à force d'intuition, comme la fugue psychogénique dans *Lost Highway*, le trouble panique est caractérisé dans *Please Go Away From Here*.

This Is My Hammer emploie un mode de figuration assez similaire, les signes pour yeux, le nez et la bouche sont ici réemployés. Les mêmes types de déformations sont ici présents, seulement le visage n'est ici pas directement lié au fond, mais piégé dans un amas de matière organique et spirالية. La différence majeure est que cette fois-ci, la figure n'est plus passive, elle ne nous demande plus de partir, mais nous présente son marteau. Le fond est ici gris, le blanc est réservé au texte et aux déformations du visage, les exacerbant ainsi. La position des bras de la figure lui donne une inflexion giratoire qui renforce le caractère violent et chaotique de la composition. La rature dans le texte va aussi dans le sens de cette impression de chaos et de vitesse dans la représentation même ; ce même procédé de la rature

¹⁶ *Ibid*, p. 252.

est aussi reporté sur l'entièreté du visage, indiquant un mouvement de découpe. Le marteau est doublement figuré, par le texte et l'image, ce qui indique que l'image est à propos de ce marteau que la figure brandit au-dessus de sa tête. Ce marteau additionné à la multiplicité de mouvements chaotiques nous fait nous dire que cette figure est dans un état de crise, et, nous souhaitons savoir si elle nous menace de son marteau, ou bien si elle s'apprête à se frapper elle-même, ou encore, menacerait-elle l'homme au costume, qui lui implorerait alors *Please Go Away From Here*.

Assimilation baconienne de la déformation

Une assimilation régulièrement revendiquée par Lynch, est celle de Francis Bacon¹⁷. Et évidemment, Lynch n'est pas indifférent à l'un des principes clefs de l'œuvre de Bacon : déformer les corps pour en révéler plus sur eux que s'ils étaient simplement illustrés. Lorsque David Sylvester demande à Bacon s'il cherche à représenter ses figures prises dans une « situation de malaise¹⁸ » il lui répond :

Je n'en suis pas conscient. Mais la plupart de ces images ont été faites de quelqu'un qui était toujours dans un état d'inquiétude, et je ne sais pas si cela a été transmis à travers ces images. Mais je suppose qu'en tentant de capturer cette image, étant donné que cet homme était très névrosé et presque hystérique, cela a peut-être pu transparaître dans les peintures.¹⁹

La représentation de cet « état d'inquiétude » est commune aux deux artistes, avec comme point commun de déformer le visage ; seulement nous traitons ici de gravure sur bois, alors que Bacon utilise la peinture. La déformation de Lynch est alors plus anguleuse, rigide, violente, le visage est géométrique. Chez Bacon, les formes sont plus rondes, plus organiques, le pinceau permet une fluidité et une douceur que la gouge ne peut atteindre. Mais, chez les deux artistes s'expriment ce que Sylvester nomme dans un autre entretien, « Une forme de crise, peut-être le pressentiment d'un malheur imminent.²⁰ » à travers des depictions, qui simplifiées au maximum, sans évoquer les procédés employés pour les

¹⁷ Lynch on Lynch, op. cit., p. 17

¹⁸ David Sylvester et Francis Bacon, *Interviews with Francis Bacon*, Londres, *Thames & Hudson*, 2012, p. 52.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ *Ibid.*, p. 91.

matérialiser seraient simplement chez Bacon, un homme dans une pièce ; chez Lynch, le portrait d'un homme en costume.

Le mode de la déformation chez Bacon est aussi employé dans le second pan de son œuvre, celle de dimensions beaucoup plus réduites, qui représentent uniquement des têtes et des cols sur des aplats noirs. Le fait que Lynch habille sa figure d'un costume n'est pas anodin et renvoie très explicitement à ce type de représentation. Cette déformation, pour le peintre, relève de sentiments personnels : « Toute forme que l'on crée porte en elle une implication ; ainsi, lorsqu'on peint quelqu'un, on cherche bien sûr à se rapprocher non seulement de son apparence, mais aussi de l'effet qu'il a eu sur nous, car chaque contour, chaque forme, suggère quelque chose.²¹ » La différence est que pour Lynch, il ne s'agit pas de représenter « quelqu'un » mais plutôt une figure, l'implication des formes ne peut être que plus générale. Cependant, d'un point de vue formel, Lynch reprend des procédés similaires, en intégrant une sorte de « rythme » à la représentation du visage, avec des zones qui sont des simples aplats et d'autres avec un fourmillement de traits. Pour Deleuze : « C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit comme portraitiste : défaire le visage, retrouver ou faire ressurgir la tête sous le visage.²² » ; et pour Kundera l'artiste cherche à faire surgir non pas la tête mais le « diamant²³ » intérieur par la déformation. David Lynch, lui aussi, poursuit un projet très spécial, seulement le sien est plus global, il ne cherche pas la « tête » de quelqu'un, mais comme il le dit lui-même, dans toute son œuvre, la nature humaine.

Figurer la pensée

D'abord, le mode de figuration du fait penser le plus évident se trouve dans *When Karl thought about his Cat he cried so hard* (Quand Karl a pensé à son chat il a pleuré si fort). Le protagoniste est nommé (Karl), l'objet de sa pensée aussi (le chat) et sa pensée est matérialisée par le chat dans sa boîte.

Mais, surtout, lorsqu'une personne ne se sent pas bien mentalement, au point d'être dans un état dépressif, il est de coutume de dire que celui-ci a des « pensées noires », souvent un euphémisme pour ne pas prononcer le terme de pensées suicidaires. Des pensées noires : deux mots dont l'un est plus facile à figurer que l'autre. Pour figurer une pensée, la bande dessinée utilise un principe simple, le fait d'inscrire le mot dans une bulle en forme de «

²¹ *Ibid.*, p. 150.

²² Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, p. 27.

²³ Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2019, p. 19

nuage » qui diffère de celle employée pour figurer la parole. Deux occurrences de figuration directes de pensées existent dans le corpus de gravures sur bois de Lynch.

Dans *Man Thinking Alone*, trois bulles figurent le titre aux extrémités de la composition. Le fond est, contrairement aux compositions évoquées précédemment, parfaitement champlevé faisant flotter les formes qui le jonchent, comme flottent les formes dans une composition suprématiste. La forme la plus à gauche est une tache anthropomorphe, en forme d'écrou, de l'une des protubérances sors une main, de l'autre une bulle avec inscrit « thinking », il s'agit du seul mot relié à cette tâche, donc celui le mieux à même de la signifier : la tache est le fait même de penser. Les autres mots proviennent de bulles reliées aux hors champs, elles sont isolées dans les deux coins de la composition, les mots qu'elles contiennent sont « Man » et « Alone », en isolant les bulles elles-mêmes, Lynch convoque l'idée de la solitude, son signifiant direct (le mot) étant lui-même isolé dans la composition. En son centre, elle apparaît attaquée de multitudes de traits au mouvement tourbillonnant. À sa droite flotte une forme qui est sans doute une tête, avec un rond comme œil, un demi-rond comme bouche et une forme rappelant un nez. Entre la « pensée » et la « tête » se trouve une forme évoquant une balle de fusil, qui les lie. Cette « pensée » est littéralement noire, et autant les protubérances la faisant ressembler à un écrou, la présence d'un bras dont les traits tourbillonnants lui donne une sensation de mouvement, les traits aux centres sont chaotiques ou « brouillons » ce qui renvoie à une désorganisation de la pensée. Cette forme balistique semble traverser la tête : rentrer en un point et en sortir par un autre. Ce qui se joue ici est un homme attaqué par sa propre pensée. La manière dont est signifié le visage diffère des modalités de représentations d'autres gravures. Ici, les yeux et la bouche sont uniquement des trous béants : plus de pupilles ni de dents ; par ce retrait de signifiants la figure apparaît moins expressive, moins humaine. Ce trou qui remplace la bouche donne aussi la sensation que la figure s'asphyxie sous nos yeux. Ainsi, de pensées noires, violentes, chaotiques se détache une balle qui vient pénétrer la tête d'un homme déshumanisé, comme asphyxié par sa propre pensée. Nous nous trouvons face à la représentation de pensées étouffantes, incontrôlables, qui agressent leur auteur, ou même à la représentation abstraite des « pensées noires » que nous évoquions, pour ne pas dire pensées suicidaires.

Thoughts Of Man Of Woman est aussi une tentative de figuration de pensées. Il s'agit ici d'un homme qui pense à une femme. Le titre est inscrit dans des bulles reliées entre elles par des formes tubulaires, qui relient aussi une forme dans laquelle se trouve une bouche avec des dents et enfin, deux autres bulles qui ne contiennent ni mot ni signe. Le fait que les mots

soient directement reliés au visage dans des bulles compliquent l'interprétation donnant une inflexion tautologique, le titre serait « pensé » par le visage et directement répercuté sur la composition ; les pensées en question peuvent tout aussi bien être les bulles vides, montrant de la sorte le fait que si certaines pensées sont dicibles – ou plutôt, lisibles – d'autres ne peuvent être exprimées autrement que par de simples bulles noires, ainsi inexprimables par de simples mots. Le seul élément du visage identifiable est ici une bouche, elle n'est pas un trou béant mais possède des dents, elle rappelle de manière très simplifiée la bouche baconienne basée elle-même sur le cri de l'infirmière du *Cuirassé Potemkine*. Cette représentation de la bouche, particulièrement pour un regardeur familier de l'œuvre de Bacon, évoque directement un cri horifique, et suffit, en quelques traits, à donner un caractère monstrueux à une simple forme ovale. Il pourrait y avoir séparation entre ce visage, qui pense en criant, et l'autre pan de la composition. Cet autre pan évoque a priori une falaise, mais une silhouette féminine s'y distingue : deux traits permettent de voir une séparation entre les jambes et un arrondi la partie intime, le flanc de la falaise signifiant le sein. Ce procédé du paysage anthropomorphe est le fruit d'une longue tradition, et la forme rappelle *La Falaise* ou *Côte Escarpée* (1880-1882) d'Edgar Degas. Cependant, Degas est à la recherche de la beauté, sa silhouette féminine répondant aux canons de beauté de l'époque par ses formes harmonieuses. Lynch s'en détourne, sa falaise est escarpée et l'angularité employée pour figurer le sein lui donne un caractère agressif, repoussoir. Si cette femme-falaise est le fruit de l'imagination de la tête d'homme qui flotte au-dessus, sa vision est violente et témoigne d'une haine pour cette femme ; il flotte alors au-dessus, les dents acérées, prêt à la mordre.

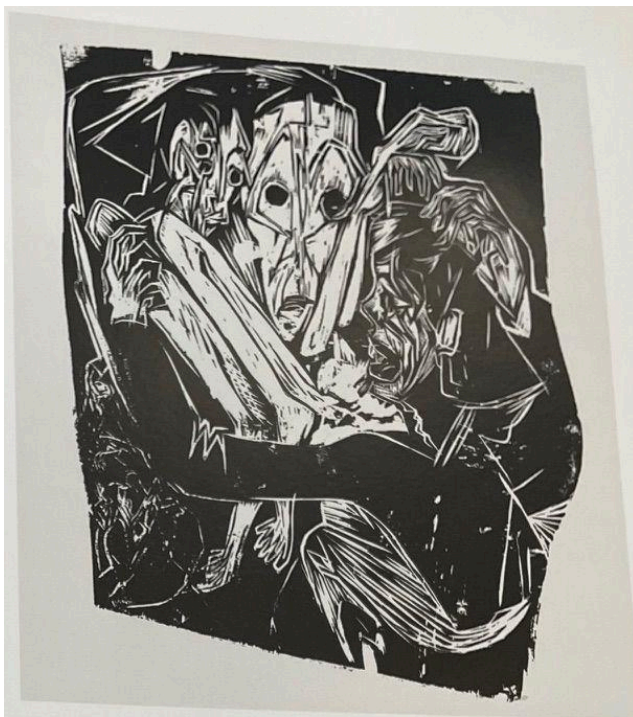
Illustrations

ALL RIGHTS : ARTISTES ET AYANTS-DROITS

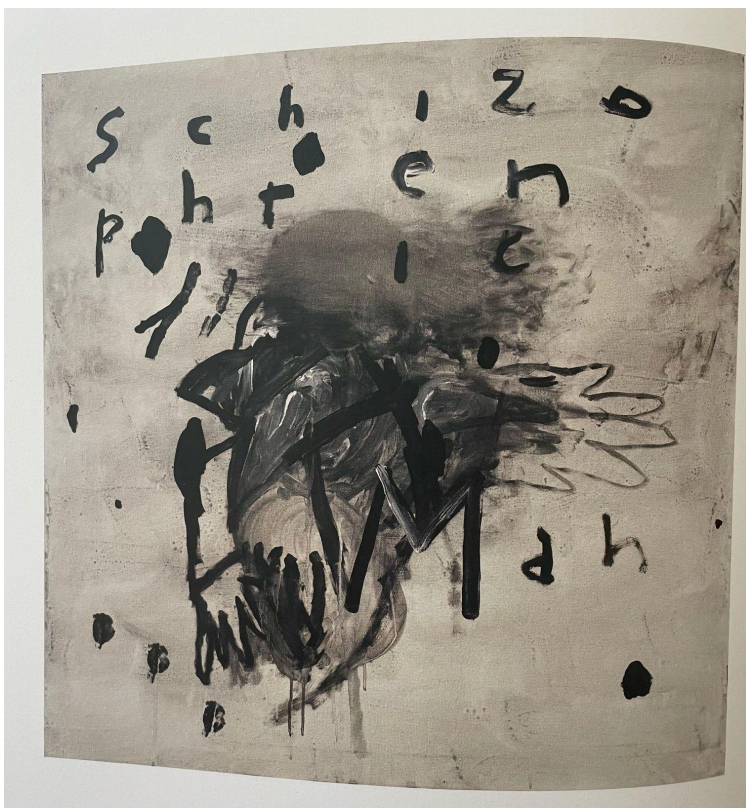
- estampes de lynch : ITEM EDITIONS, PATRICE FOREST



Kirchner, *Schlemihl dans la solitude de la chambre*, gravure sur bois, 1915



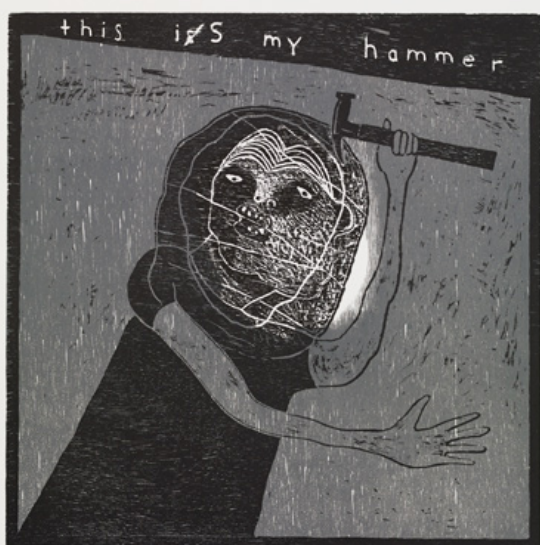
Kirchner, *La conquête de la Femme par l'Homme*, gravure sur bois, 40,5 x 30,5 cm, 1918, Kunstmuseum Winterthur



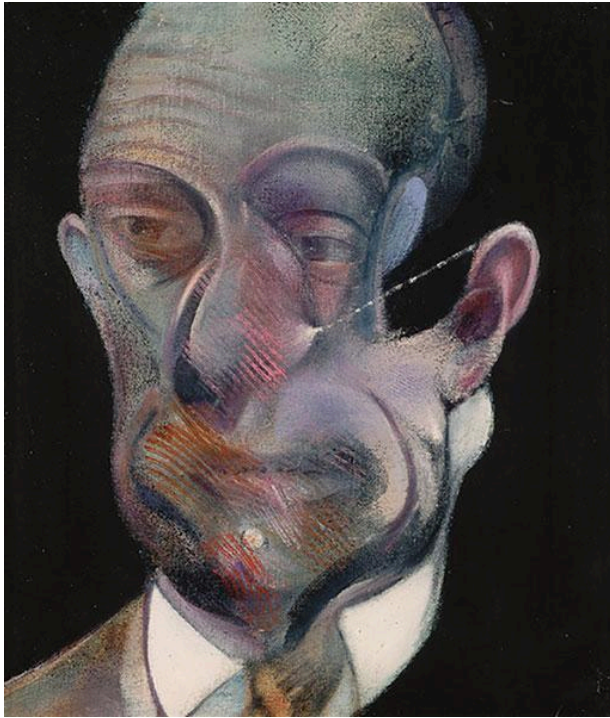
Lynch, *Schizophrenic Man*, acrylique sur toile, [s.d], 101,2 x 101,2 cm



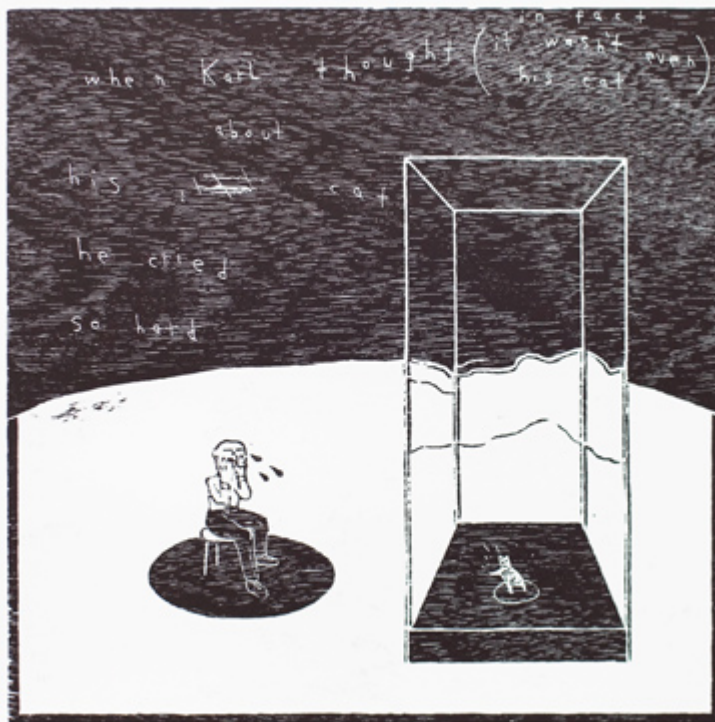
Lynch, *Please Go Away From Here*, gravure sur bois, 2014, 50 x 50 cm, item ed.



Lynch, *This Is My Hammer*, gravure sur bois, 2014, 50 x 50 cm, item ed.



Bacon, *Etude pour un portrait (Michel Leiris)*, huile et aérosol sur toile, 35.5 cm x 30.5 cm, 1978, Centre Pompidou



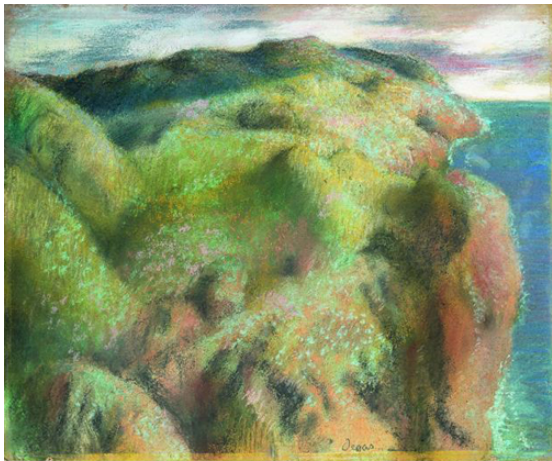
David Lynch, *When Karl thought about his Cat he cried so hard*, gravure sur bois, 2014, 50 x 50cm, item ed.



Lynch, *Man Thinking Alone*, gravure sur bois, 50 cm x 50 cm, 2014, item ed.



Lynch, *Thoughts Of Man Of Woman*, gravure sur bois, 50 x 50 cm, 2012, item ed.



Degas, *Falaise ou Côte escarpée*, 1880-1892, pastel, 46 x 54,6 cm. Collection particulière.